

Parte I - Estudos comparativos

4 - Cinderela na literatura e no cinema

Maria Célia Leonel
Edna Maria F. S. Nascimento

SciELO Books / SciELO Livros / SciELO Libros

LEONEL, M. C., and NASCIMENTO, E. M. F. S. Cinderela na literatura e no cinema. In: *Guimarães Rosa: dimensões da narrativa* [online]. São Paulo: Editora UNESP, 2022, pp. 67-82. ISBN: 978-65-5714-301-8.
<https://doi.org/10.7476/9786557143018.0005>.



All the contents of this work, except where otherwise noted, is licensed under a [Creative Commons Attribution 4.0 International license](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo o conteúdo deste trabalho, exceto quando houver ressalva, é publicado sob a licença [Creative Commons Atribuição 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

Todo el contenido de esta obra, excepto donde se indique lo contrario, está bajo licencia de la licencia [Creative Commons Reconocimiento 4.0](https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/).

4

CINDERELA NA LITERATURA E NO CINEMA

Nossa hipótese é a de que o pequeno número de variantes conhecidas não é devido ao acaso ou à falta de imaginação do narrador, mas a propriedades estruturais restritivas da narrativa.

(Greimas, 1975, p.252)

Invariantes e variantes na narrativa

Greimas, ao longo da sua obra, tentando tornar mais operacional o modelo interpretativo do conto maravilhoso de Propp (1970), estabelece certas invariantes que se verificam nos processos da narrativa. Partindo do pressuposto de que cada narrativa atualiza invariantes solidificadas em um universo cultural determinado, Greimas afirma ser possível estabelecer um inventário de configurações discursivas. Esse inventário forma um dicionário discursivo (Groupe d'Entrevernes, 1984, p.96) que se apresenta como um estoque de temas e figuras. Os textos tomam emprestados desse dicionário percursos narrativos, temáticos e figurativos já realizados em outras narrativas, mas podem também traçar percursos ainda não concretizados que enriquecem a configuração discursiva. Os percursos invariantes são,

portanto, a todo momento, suscetíveis de uso ou de reatualização para a constituição de percursos inéditos. A reutilização desses percursos gera a construção do ator, que, segundo Greimas e Courtés (2008, p.34-35), é uma figura portadora, ao mesmo tempo, de um ou de vários papéis actanciais, que definem uma posição em um programa narrativo, e de um ou de diversos papéis temáticos, que definem a sua pertença a um ou a múltiplos percursos figurativos. O ator é, portanto, a junção de um papel actancial, de uma posição em um programa narrativo e de um papel temático, condensação de um percurso figurativo.

O papel actancial constitui o paradigma das posições sintáticas – entre outras, as de sujeito ou de objeto – que os actantes podem assumir ao longo do percurso narrativo. O papel temático vem a ser a formulação actancial de temas ou de percursos temáticos, como o de príncipe, por exemplo, que, no nível narrativo, pode desempenhar o papel actancial de sujeito, em uma determinada posição da narrativa. O papel actancial é uma invariante sintática do nível narrativo, enquanto o papel temático constitui-se como um modelo do nível discursivo, ou seja, um modelo organizado de comportamento, ligado a uma posição determinada na sociedade, cujas manifestações são amplamente previsíveis. A posição sintática do actante determina seu papel actancial na narrativa: o príncipe pode ser um actante sujeito se ele age em função do objeto-valor princesa, mas pode ocorrer o contrário e, nesse caso, a princesa passa a ser o sujeito e o príncipe, o objeto. O papel actancial é uma posição lógica revestida semanticamente no discurso por uma cobertura lexemática.

Príncipe, princesa e “Cinderela”, de Perrault (1994)

Em vista do exposto, examinamos narrativas literárias e cinematográficas em que a cobertura lexemática é o par príncipe e princesa. Esses lexemas estão estocados no dicionário da língua (Ferreira, 1999, p.1.638) e significam:

Príncipe. 1. Filho ou membro de família reinante. 2. Filho primogênito do rei. 3. Chefe de principado. 4. Consorte da rainha nalguns Estados. 5. Título de nobreza em alguns países. 6. O primeiro ou mais notável em talento ou em outras qualidades. 7. Homem muito fino, de maneiras polidas, aristocráticas.

Princesa. 1. Mulher do príncipe. 2. Soberana de principado. 3. Filha de rei. 4. *P. ext.* Soberana ou rainha. 5. *Fig.* A primeira ou a mais distinta na sua categoria.

Os traços sêmicos da definição de príncipe determinam seu papel temático, ou seja, a sua posição na sociedade. O papel temático de príncipe, arquivado no nosso dicionário discursivo, é modelo de homem, homem especial que detém um determinado poder e cujo amor se torna o objetivo principal da vida de uma mulher. É ele o agente transformador da jovem em princesa. O lexema princesa contém, morfológicamente, a marca de gênero: é o feminino de príncipe. No nosso universo cultural, a mulher do príncipe tem, como ele, a qualidade de ser “A primeira ou a mais distinta na sua categoria”, como explica o dicionário.

Enquanto o dicionário de língua solidifica uma invariante léxica, abstraída do discurso, o dicionário discursivo arquiva lexemas e papéis temáticos, percursos temáticos e figurativos, tipos de narrativa, ou seja, a invariante léxica em uso, em uma ou várias narrativas. Por exemplo, os lexemas príncipe e princesa no nosso imaginário, na nossa memória cultural, desencadeiam uma narrativa que traz uma história de amor bem-sucedida, cuja temática é “O amor tu do vence”. Mas cada enunciação, por um ato de escolha do sujeito enunciador, pode, no discurso, tratar diferentemente esses paradigmas, alterar programas narrativos, modificar papéis actanciais e temáticos e figurativizar de modo diverso ator, tempo e espaço, onde se passa a história.

Não raro, examinando textos variados, percebemos que eles retomam do dicionário discursivo esses paradigmas da memória cultural de um povo, como acontece com os textos que confrontamos

a partir de “Cinderela”, de Perrault (1994); do cinema, os filmes *Sabrina* (1954) e *Uma linda mulher* (1990); da literatura, o conto “Orientação”, de Guimarães Rosa (1967).

Numa das mais conhecidas histórias de príncipe e de princesa, apreendida na famosa versão de Charles Perrault (1994), a bela jovem consegue ir ao baile graças à ação do actante coadjuvante, figurativizado pela fada-madrinha. São os poderes da fada que tiram a jovem do borralho e transportam-na para o palácio do príncipe e é o sapatinho de cristal que permite a ele o reconhecimento da amada. Os actantes oponentes, as irmãs maldosas, arrogantes e “cem vezes” menos belas que Borrallheira, são castigadas, passando pelo vexame de constatar que Cinderela é a escolhida e de ter de lhe pedir perdão por terem-na maltratado. O príncipe apaixonado cumpre seu papel temático: casa-se com Cinderela e transforma a jovem, que vivia como maltrapilha, em princesa. Nessa versão da história, pode-se dizer que os dois atores, Borrallheira e príncipe, têm posição social semelhante, pois ela é filha de “um fidalgo”. As qualidades de Cinderela estavam escondidas pelo espaço onde vivia e pelos seus trajes.

Saindo do espaço fechado da casa e do borralho e indo para o espaço público (Courtés, 1979, p.156), onde se reúnem os membros da aristocracia, ela pôde encontrar o príncipe e ter a sua condição de nobre revelada. O casamento homologa socialmente a nova condição da jovem e bela princesa.

Diferentes versões, para crianças ou para adultos, em linguagem verbal ou em outras linguagens, renovam esse conto de fadas – uma história de amor com final feliz –, incluindo novos elementos, recriando a história com novas figuras ou alterando, por meio de novos traços sêmicos, os papéis temáticos de príncipe e de princesa.

A Cinderela da garagem

A princesa, no cinema, pode ser filha do chofer de uma família de milionários e o príncipe, um empresário, como na clássica “comédia romântica” *Sabrina*, cujo subtítulo poderia ser *The Girl of the*

Garage, título em inglês do filme. Trata-se da versão de Billy Wilder (1954) do texto teatral de Samuel Taylor, cujos atores principais são Audrey Hepburn, Humphrey Bogart e William Holden.

Sabrina mora com o pai chofer sobre a garagem da propriedade de veraneio dos Larrabee, família de industriais, em Long Island. A mãe da jovem, já morta, era cozinheira – a melhor da região –, mas cozinheira. Sabrina é apaixonada por David Larrabee – que não se interessa por ela –, a despeito da apreensão do pai chofer, que repete, aludindo ao carro que dirige e ao desnível social das duas famílias: “Há um banco na frente, outro atrás e um vidro no meio”.

A nobreza do novo príncipe reduz-se à riqueza e a qualificação dos antepassados – que foram bandoleiros, como sabemos pelo próprio chefe da família – não interfere na condição de David como objeto de desejo. Nem mesmo o fato de ser divorciado três vezes, de estar à beira do quarto casamento e de não ser o que se poderia chamar de adulto responsável – outras variantes nos traços figurativos desse ator – impede-o de ser cobiçado como um príncipe por Sabrina.

Ademais, nas versões mais modernas, não se apresenta a “semântica de ‘condição deplorável’” que acompanha Cinderela e lhe dá o nome (Maranda, 1977, p.50). De todo modo, a transformação da jovem apaixonada e casadoura dá-se enquanto vive por dois anos em Paris, para onde fora a fim de aperfeiçoar-se na culinária francesa. Se, nas novas versões, perde-se a ação da vara de condão da fada-madrinha a auxiliar a modificação da jovem, a fada continua a existir, embora de modo bem prosaico, na figura de Pigmalhões modernos, que, de maneira “natural”, sem o auxílio do maravilhoso, transformam cinderelas em princesas. Em *Sabrina*, trata-se de um barão francês, que lhe dá lições de refinamento.

A garota, que muito aprendeu na capital da França, ao retornar é uma sofisticada *beautiful lady* e traz o conflito à família Larrabee, quando David passa a se interessar por ela, contrariando os interesses familiares, que visam ao seu casamento com a filha de um rico plantador de cana-de-açúcar.

Para afastar Sabrina do irmão, Linus Larrabee aproxima-se da jovem e acaba apaixonando-se por ela. A união da moça pobre e

casadoura acontece, mas com Linus, o filho mais velho e responsável dos Larrabee – e aqui temos também o tema do engano ou da cegueira amorosa. Apesar do engano provisório – e porque o amor tudo vence –, a sedução feminina dá resultado, como acontece nas versões do conto maravilhoso: “A fascinação que a heroína exerce sobre o príncipe é um dado constante nas variantes: ela corresponde ao fazer sedutor (ou ao fazer-querer) de Cinderela [...]” (Courtés, 1979, p.160).

Como parte do processo de sedução, é importante a “maneira de ‘agradar’ ou de ‘se apresentar’” (ibidem), destacando-se os “belos adornos”, a “bela *toilette*” com que Cinderela vai aos bailes. Em *Sabrina*, não falta a festa – o fato de ser o noivado de David com Elizabeth Tyson não importa – em que a recém-chegada da aprendizagem em Paris apresenta-se elegantemente vestida; no dizer de um membro da criadagem, ela é a mais bela, a melhor dançarina e a mais bem-vestida. A festa permite a conjunção espacial do par amoroso – Sabrina e David. A esse propósito, explica-nos Courtés em “Uma leitura semiótica de ‘Cinderela’” (ibidem, p.157): “Qualquer que seja aliás o tipo de reunião pública escolhida [...], ela exige sempre uma apresentação de vestuário de qualidade [...], eventualmente ligada à prática de boas maneiras: temos neste caso a /elevação/ [...]”. E ainda:

Em outros termos, Cinderela não parece poder aceder ao “baile” ou à missa senão dotada dos signos da /elevação/ e da /riqueza/. Sua conjunção espacial com o príncipe só se torna possível uma vez negada a sua baixa condição e o seu aspecto miserável, operação que corresponde evidentemente a um subprograma narrativo particular. (ibidem, p.158)

Assim, essa gata borralheira do cinema passa do espaço da garagem-cozinha para os salões da mansão – não sem antes mencionar uma opereta em que Cinderela, como ela, recusa elevada quantia para desistir do príncipe –, o que traz a possibilidade de o casamento ser uma forma de realização amorosa e de ascensão social.

A Cinderela da calçada

O filme *Uma linda mulher* (*Pretty Woman*) (1990), de Garry Marshall, é, do mesmo modo que *Sabrina* (1954), uma “comédia romântica”. Nele, o príncipe – Edward Lewis –, também figurativizado por um empresário divorciado, é interpretado por Richard Gere e, como Linus Larrabee, é um *workaholic*. Além disso, entre outras modificações devidas aos contextos histórico e cultural, o príncipe tem problemas com o pai, fez psicoterapia e tem medo de altura.

Tais novidades na figurativização do príncipe relacionam-se a outro subprograma narrativo: tanto em *Sabrina* quanto em *Uma linda mulher*, a princesa, ou a candidata a princesa, mobiliza modificações nos respectivos príncipes, começando por induzi-los a tirarem “um dia de folga” do trabalho, o que se amplia para a mudança num ponto, ou seja, num traço sêmico, para a leitura semiótica de ambos: a dureza ou a inflexibilidade no modo de ser. A diminuição desse traço, aliás, é importante para que os empresários se decidam ao casamento com elas. De quebra, Edward Lewis vence o medo de altura para chegar a Rapunzel, que solta os cabelos enquanto ele sobe a escada e, especialmente, deixa de atuar no ramo destrutivo de compra e venda de empresas com dificuldades financeiras para dedicar-se à construção de navios.

Já o papel temático de princesa, representado pela atriz Julia Roberts, é revestido pelo lexema *prostituta*. Nessa versão, permanece, como em *Sabrina*, a diferença socioeconômica, mas a narrativa é mais ousada, pois a figura que recobre o papel temático de princesa, a prostituta Vivian, tem outro papel temático: sua posição programada na sociedade é a de mulher que pratica o ato sexual por dinheiro. É assim que o empresário a vê, quando a encontra no local que é próprio dela – a Hollywood Boulevard –, onde as prostitutas dividem entre si o espaço da calçada. Convidando-a, primeiramente, para entrar na Lotus – o carro luxuoso que, como o carro conversível de David em *Sabrina*, faz as vezes de carruagem –, oferece-lhe dinheiro e propõe-lhe que desempenhe o papel de acompanhante dele.

Vivian sai do espaço da prostituição e das dificuldades para pagar o aluguel, em consequência dos gastos que a companheira de apartamento tem por ser usuária de drogas, e é levada para o requinte do hotel Regent Beverly Wilshire, lugar que figurativiza o castelo onde a figura e o papel temático da prostituta chocam, principalmente, os ricos hóspedes. Como Sabrina, Vivian tem que ser auxiliada para transformar-se. Nesse caso, o papel temático da fada-madrinha é desempenhado pelo gerente do hotel, que, como no filme anteriormente mencionado, não tendo poderes sobrenaturais, atua como o Pigmalião de Bernard Shaw, ajudando a prostituta a comprar roupas, ensinando-a a usar talheres numa refeição sofisticada, levando-a, assim, a mudar o papel temático. Nas duas versões filmicas, a mudança que se efetiva na Cinderela do século XX tem relação com a de Eliza Doolittle, embora a história desta última não termine do mesmo modo.

A alteração, mais uma vez, inicia-se pelo comportamento e pelo vestuário, que, entretanto, não vem de Paris, mas de lojas de marcas famosas e caras da Rodeo Drive, em Beverly Hills. Isso permite a Vivian iniciar sua modificação, apresentando-se elegantemente no restaurante de luxo em um jantar de negócios. A conjunção espacial em lugar público concretiza-se, portanto, com o acompanhamento do “vestuário de qualidade” de que fala Courtés (1979, p.157), ou seja, temos também, na cinderela atual, a elevação, o que configura, como na narrativa tradicional, um subprograma narrativo particular. Para justificar essa transformação, a narrativa das cinderelas iniciais recorre a uma espécie de “mininarrativa prévia: ([...] a aquisição da ‘carruagem’ paralela à dos ‘belos vestidos’)” (ibidem, p.158). A Lotus – e depois o avião particular que leva o casal de Los Angeles a São Francisco para assistir à ópera – não serve apenas para o deslocamento, do mesmo modo que a carruagem e os cavalos das variantes de “Cinderela” não são apenas meio de transporte, mas também devem ser vistos como

signo de alta posição social: porque conotam o “luxo” ou a “ostentação”, eles inscrevem-se nos eixos da /elevação/ e da /riqueza/.

Compreender-se-ia então por que é que os dados topológicos e o fazer “deslocamento” só são realmente significativos na medida em que forem articulados com os elementos semânticos profundos que eles veiculam no contexto que é o seu. (ibidem, p.158-159)

As duas histórias – de *Sabrina* e de *Uma linda mulher* –, ao reproduzirem o “fazer sedutor (orientado em direção ao casamento)” (Courtés, 1979, p.160) relativo ao uso de belas e caras roupas, são também fiéis aos modelos originais. Sabrina chama a atenção, inicialmente, pela roupa refinada que usa ao desembarcar de Paris e que lhe dá acesso ao carro do milionário; depois, pelo belíssimo vestido com que vai à festa. Já Vivian usa, no jantar de negócios, uma roupa elegante, mas sem o requinte daquela que, posteriormente – acompanhada de joias (ainda que emprestadas) de 250 mil dólares –, veste para ir à ópera em São Francisco, repetindo, com maior fidelidade, o movimento das variantes do conto examinadas por Courtés (ibidem, p.161-162):

“Cinderela vai ao baile (à missa)”, uma, duas ou três vezes, segundo as variantes. Em todos os casos de duplicação ou de triplicação da sequência, a “*toilette*” torna-se mais bela de uma noite para outra, de um domingo para outro e – correlativamente – a “sedução”, mais forte [...]. Esta gradação – frequente no conto popular, particularmente ao nível das provas – marca a intensidade da conjunção amorosa ou a instauração reforçada (no príncipe) do querer-casar.

O programa narrativo previsto no dicionário discursivo, proposto por Greimas (Groupe d’Entrevernes, 1984, p.96), para o papel temático de madrinha é também executado na sua totalidade: o gerente do hotel colabora para que a história tenha um final feliz. A fada-madrinha gerente diz ao príncipe-empresário que o chofer, que o levaria para o aeroporto – ele estava indo embora –, tinha conduzido a princesa-prostituta para a casa dela, ou seja, poderia levá-lo aonde ela morava. Graças à ação do gerente, o par amoroso é formado. Em *Sabrina*, é o irmão David que faz esse papel, mostrando a Linus que ele estava apaixonado pela filha do chofer.

Como Sabrina, Vivian refere-se às histórias de fadas para dizer o que deseja para si, numa conversa em que a prostituta que com ela dividia o apartamento menciona Cinderela como a única que conseguiu casar-se com o príncipe encantado.

Tais inovações presentes nos filmes incorporam elementos culturais de períodos históricos diferentes daqueles da Cinderela “original”, atualizam os atores, identificando-os com figuras do imaginário cultural de uma época. Nos filmes *Sabrina* e *Uma linda mulher*, as duas jovens diferenciam-se das borralheiras: vestem-se de forma simples no caso de Sabrina, e de maneira vulgar no caso de Vivian, mas não de modo miserável, e não pertencem à mesma categoria social do príncipe.

Nessa diferença em relação a Cinderela, elas são iguais, mas a figurativização de ambas é divergente: uma é “moça de família”, a outra, prostituta. Essa diversidade de figura desencadeia papéis temáticos diferentes no nível da aparência, escondendo, no nível da essência, o papel temático da mulher, o qual é realizado em muitas narrativas da vida. A prostituta recusa-se a ser apenas amante do empresário, ela deseja casar-se, quer a homologação pelas instituições sociais.

É, portanto, de um determinado imaginário cultural que considera que toda mulher – seja ela filha de chofer ou prostituta – almeja desempenhar o papel temático de princesa que advém a história de Sabrina e de Vivian. As versões fílmicas reafirmam um saber introjetado na nossa cultura: toda jovem tem como objeto-valor um príncipe que a torne princesa. Nos dois textos do cinema, embora discursivizados de maneira diferente, a temática do amor prevalece, a história tem um final feliz, os valores sociais são preservados e o imaginário cultural não se altera.

A Cinderela rural

No conto “Orientação”, de Guimarães Rosa (1967), parte de *Tutaméia*, a gata borralheira, contrariamente às três versões antes

mencionadas – de Perrault (1994) e dos filmes –, é figurativizada não por uma jovem, porém, por uma mulher já feita e, além disso, ou principalmente, não bonita, mas “Feia, de se ter pena de seu espelho. Tão feia, com fossas nasais” (Rosa, 1967, p.109). Além desse traço fundamental, oposto à beleza das demais cinderelas, outras características do modo de ser desse ator são apresentadas nas informações iniciais, como “Xacoca, mascava lavadeira respondora, a amada” (ibidem).

O primeiro qualificativo é assim descrito no dicionário (Ferreira, 1999, p.2.093): “Xacoco (ô). [Do quimb. *xacoco*, ‘linguageiro’.] *Adj.* *S. m.* 1. Enxacoco [...]. 2. Que ou aquele que é falto de graça, de arte. 3. Que ou quem é desengraçado, desenxabido”. “Mascava”, a nosso ver, é neologismo rosiano, feminino de “mascavo” (o mesmo que “mascavado”), referente ao açúcar. A palavra significa não refinado e, figuradamente, estragado, adulterado, ruim, mau e, ainda, errado (ibidem, p.1.294). Tais dados revelam os traços sêmicos da personagem feminina Rita Rôla: mulher /rude, grosseira/, /sem graça/, /ruim/. Ademais – ou sobretudo –, a sua cultura é diferente da do príncipe.

O príncipe é o chinês Yao Tsing-Lao, delicado, gentil de “mesuras sem cura” e dono de uma chácara. Tendo o nome brasileiro, é denominado Joaquim: “Nome e homem. Nome muito embaraçado: Yao Tsing-Lao – facilitado para Joaquim” (Rosa, 1967, p.108), afetivamente, “Quim”.

Como Rita Rôla, ele vive no espaço rural, “meio de Minas Gerais”. Apaixonado pela lavadeira e inscrevendo o gesto no universo da sexualidade – como o príncipe da “Cinderela”, de Perrault (1994), cujo subtítulo é “O sapatinho de cristal” –, “olhava os pés dela, não humilde mas melódico”, menção que se salienta em texto tão econômico. Como lembra Courtés (1979, p.161), para Freud, em *Trois essais sur la théorie de la sexualité*, “O pé é um símbolo sexualmente antigo e já se encontra na mitologia”. A prostituta Vivian, referindo-se aos pés pequenos das mulheres, destaca os seus como diferentes, correspondendo ao número 39 de Julia Roberts, num procedimento de mistura entre personagem e atriz.

Mas a lavadeira “xacoca” transforma-se aos olhos do príncipe – “Yao, amante, o primeiro efeito foi Rita Rôla semelhar mesmo Lola-a-Lita – desenhada por seus olhares” – e aos olhos da população: “A gente achava-a de melhor parecer, senão formosura”. Os componentes da nova aparência são contaminados por traços que se relacionam à cultura do chinês enamorado: “Tomava porcelana; terracota, ao menos; ou recortada em fosco marfim, mudada de cúpula a fundo” (Rosa, 1967, p.109). Yao nomeia-a “Lola ou Lita, conforme ele silabava”, ou “Lola-a-Lita” ou “Lolalita”, abrandando o travamento da consoante /r/ ao usar a líquida /l/. Depois de casado, ele recebe o qualificativo amalgamado na *mot-valise* “felizquim”.¹

Todavia, contra essa felicidade, que referenda o desempenho do papel temático de príncipe e de princesa, temos interferências do narrador, que, já ao relatar os princípios da relação amorosa, enuncia máximas e comentários de outro tipo, como “O mundo do rio não é o mundo da ponte”, “O par – o compimpo – til no i, pingo no a, o que de ambos, parecidos como uma rapadura e uma escada”, “Só não se davam o braço”, “Mas Rôla-a-Rita achava que o que há de mais humano é a gente se sentar numa cadeira. O amor é breve ou longo, como a arte e a vida” (ibidem). Desse modo, vai-se construindo outro programa narrativo que chama a atenção para as diferenças, sobretudo culturais, no par amoroso.

No nível da aparência, transformam-se em príncipe e princesa, mas há “o mau hálito da realidade”. As diferenças culturais fazem aflorar a essência de cada um: nela, a antiprincesa que se revolta – “Dizia: – ‘Não sou escrava!’ Disse: – ‘Não sou nenhuma mulher-da-vida...’ Dizendo: – ‘Não sou santa de se pôr em altar’” (ibidem, p.110, grifos do autor); nele, o “dragão desengendrado”. Resultado: o casal separa-se, o chinês desaparece, deixando não só a chácara para a mulher como fortes marcas da sua cultura. Rita Rôla muda, assimilando a cultura oriental: “Aprendia ela a parar calada levemente, no sóbrio e ciente, e só rir”, “Andava agora a

1 Walnice Nogueira Galvão (2000) mostra, em relevante ensaio sobre o conto, como o processo de aculturação é exemplarmente revestido pela linguagem rosiana.

Lola Lita com passo enfeitadinho, emendado, reto, pròprinhos pé e pé” (ibidem).

O fato de a última menção às modificações da mulher dizer respeito aos pés “pròprinhos” reinscreve-a, a um tempo, no domínio sexualizado do sapatinho de cristal e no da cultura do “Quim chim”.

Na versão rosiana, todavia, apresentam-se variações fundamentais na narrativa. O início dá-se pelo casamento e os traços culturais de cada elemento do par amoroso são responsáveis pela mudança nos papéis de príncipe e de princesa. O resultado é a construção de uma cinderela às avessas: os traços culturais diferentes trazem a disjunção do par amoroso, que, no nosso imaginário cultural, aparece em conjunção, vivendo junto e sendo feliz para sempre. Essa disjunção permite-nos ler: nem sempre o amor vence.

Mas, mesmo alterando o programa narrativo da história de príncipe e de princesa – não há *happy end* – e acrescentando traços semânticos ao papel temático de princesa – Rita Rôla é mulher feia, dura, rude –, o texto literário não altera de todo o imaginário cultural. Na cinderela rural, como no caso da filha do chofer em *Sabrina* e da prostituta em *Uma bela mulher*, aflora a princesa que tem como objeto-valor o príncipe que a transforme em princesa, mesmo que ele seja oriental. Como as demais, ela se eleva (Courtés, 1979), contudo, não cumpre a máxima “O amor tudo vence”.

Uma das hipóteses para isso é que a cinderela rural não soube reconhecer o príncipe na hora certa e não teve a ajuda da fada-madrinha para mudar, no momento adequado, o modo de ser. Rita Rôla reage agressivamente às tentativas de modificação exterior propostas pelo marido, mas, depois que ele desaparece, “apesar de si, mudara, mudava-se” (Rosa, 1967, p.110). E essa mudança não é apenas comportamental, pois é acompanhada de “um mecanismo de consciência ou cócega” (ibidem).

Rôla Rita não aceitou a ação correspondente a vestir-se cara e sedutoramente e a portar-se de modo conveniente numa reunião social como as concretizadas pela filha do chofer e pela prostituta. Revoltou-se contra o “quimão de baeta, lenço bordado, peça de seda, os

chininhos de pano” dados pelo marido e os “liqueliques, refinices” ensinados por ele (ibidem, p.109).

Mas, na ausência do príncipe, modifica-se. De um lado, o universo a que Rôla Rita ascende para transformar-se, de fato, em Lola-a-Lita refere-se ao refinamento chinês – o pouco falar e a sobriedade, mimetizados pelo “passo enfeitadinho, emendado” (ibidem, p.110). De outro lado, essa orientação está mais próxima dos traços esperados da mulher, referidos ao “eterno feminino”, apresentados como “naturais” nas outras heroínas: Cinderela, a “cem vezes mais bela do que suas irmãs com seus suntuosos vestidos”, “era a doçura em pessoa, e de uma bondade exemplar” (Perrault, 1994, p.113-114); as sedutoras Sabrina e Vivian, além de bonitas, são bem humoradas, graciosas, sensíveis, em oposição à inicialmente feia, “xacoca”, “mascava” e “respondera” Rita Rôla.

Sem o príncipe, ela lamenta-se – “Ora quitava-se com peneiradinhas lágrimas, num manso não se queixar sem fim. Sua pele, até, com reflexos de açafão. – *‘Tivesse tido um filho...’* – ao peito as palmas das mãos” (Rosa, 1967, p.110).

Nessa história de cinderela às avessas, o ator desempenha também o papel temático de antipríncipe, já que acaba sem a mulher e sem a chácara. Quanto à transformação de Rita Rôla, provocada pelo chinês-príncipe, no primeiro momento ocorre apenas na aparência. Entretanto, no final da história, a mudança, manifestada no nível comportamental, é resultado de uma transformação mais profunda, que pode ser lida no nível da essência como reprodução de um programa narrativo de vida previsto pelo imaginário cultural: toda mulher procura seu príncipe encantado.

As cinderelas e o imaginário cultural

Nas três primeiras versões analisadas, há um conflito que precisa ser resolvido para que o amor vença e a jovem se torne princesa, ascendendo socialmente. Nelas, esse conflito é gerado pelo choque de valores socioculturais que circulam em um determinado tipo de

sociedade. Na história de Perrault (1994), são os valores da nobreza em uma sociedade aristocrática; nas versões filmicas, os de uma sociedade capitalista, onde o ator-príncipe é figurativizado pelo empresário. Na narrativa literária, o conflito é de outra ordem, visto que o ator recebe a cobertura lexemática *camponês*.

Quanto às cinderelas, há diferença nos papéis temáticos dos atores-princesa dos filmes. O papel temático de prostituta, além do conflito socioeconômico, contém outro, de ordem cultural, que não acontece em relação ao do ator figurativizado pela filha do chofer: Sabrina é “moça de família”, cujo futuro poderia ser o de cozinheira sofisticada, caso não virasse princesa.

No que se refere à mulher rude, há o choque de ordem cultural, com uma diferença em relação a *Uma linda mulher* (1990): empresário e prostituta participam de uma mesma cultura, enquanto em “Orientação” o conflito é maior, porque ocorre entre duas culturas. O quadro seguinte sintetiza as nossas observações:

TEXTO	PRÍNCIPE	PRINCESA	CONFLITO	CON- TEXTO SOCIAL
Cinderela	Príncipe	Princesa	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade aristocrática
Sabrina	Empresário	Filha do chofer	Socioeconômico (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Uma linda mulher	Empresário	Prostituta	Socioeconômico e cultural (mesma cultura)	Sociedade capitalista (meio urbano)
Orientação	Pequeno proprietário rural	Mulher rude	Cultural (culturas diferentes)	Sociedade capitalista (meio rural)

Os textos filmicos analisados atualizam a história de Cinderela, cobrindo os lexemas *príncipe* e *princesa* com novas figuras – *empresário*, *filha de chofer*, *prostituta* –, novo tempo, século XX, e novo espaço, Estados Unidos, mas não alteram a temática: “O amor tudo

vence”. O texto rosiano, terminando com o casal separado, desmonta o modelo de final feliz. Todavia, o ator feminino continua prisioneiro do modelo de amor idealizado.

Os conflitos – externos ou internos ao ser humano – podem ser atenuados pelo amor; pois, mesmo alterando o programa narrativo, já que o texto literário não tem *happy end*, o amor vence a barreira cultural e faz a mulher rude transformar-se em mulher delicada, o que pode fazer dela uma princesa. O texto literário pode ser lido, de acordo com a nossa análise, como uma demonstração de que princípios idealizados, que referendam papéis temáticos do homem e da mulher na sociedade, não são facilmente alterados.